

Lo cotidiano de los otros
¿Dónde me trajiste? **raúl barreiros**
Oscar Steimberg defiende la Ley de **federico baeza**
Medios: “La oposición es muy cómica” **oscar steimberg**
Poder de los medios o **eliseo verón**
medios para el poder **inés ibarra**
El dispositivo maquina el tiempo **clarisa fernández**
La crítica y los paradigmas del arte
Teatro comunitario

r e v i s t a e l e c t r ó n i c a d e l á r e a d e C r í t i c a d e A r t e d e l I U N A

AÑO 4 #7 DIC 2009



Crítica, del gr. crisis, κρίσις “krisis”, en lat. *criticus* y éste del gr. κριτικός *kritikós*, *capaz de discernir*, proveniente del verbo κρίνειν *separar, decidir, juzgar*, de raíz indoeuropea *krei *cribar, discriminar, distinguir* y emparentado con el lat. *cerno, separar* (cf. *dis-cernir*), *cribrum, criba* y *crimen, juicio, acusación* (compárese con el gr. κρίμα *krima* - *juicio*). Joan Corominas dice que *crítica* se utiliza en español desde 1705.

Director
Raúl Barreiros

Diseño gráfico
Juan Carlos Fenu

Correctora de estilo
María Andrea Santana Hernández

Tráfico
Sebastián Lavenia

Mesa de ideas
Agustín Berlango
Silvia del Campo

Escriben en este número
Raúl Barreiros
Federico Baeza
Oscar Steimberg
Eliseo Verón
R. B.
Inés Ibarra
Clarisa Fernández.

ISSN 1852-5164

Editor: IUNA Área de Crítica de Arte
Dirección: Yatay N° 843 Ciudad de Buenos Aires
Código Postal: 1184 ADO
Teléfono: (011) 4861-0324
e-mail: critica.revista@iuna.edu.ar
www.iuna.edu.ar/institucional/publicaciones/revistas.php

El IUNA, Instituto Universitario Nacional del Arte, es una de las 35 Universidades Nacionales que tiene la Argentina.
Lleva la denominación de instituto para señalar su carácter monotemático: el arte

índice



3

Lo cotidiano de los otros

Raúl Barreiros se pasea por las siempre insólitas costumbres cotidianas –cuando son de otros– de Q. Tarantino, F. Kafka, Gran hermano, R. Mariani, Rep, Paisajes de Catamarca y la familia de los súper héroes Superman, Batman y Spiderman.



8

¿Donde me trajiste?

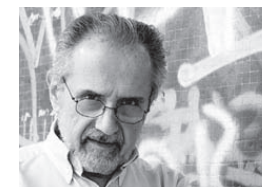
Federico Baeza pregunta para disimular que se mete en todas partes. Hoy visita

a los artistas, y piensa y describe sus cosas y casas.

12

Ley de Medios Audiovisuales

O. Steimberg primero y luego **E. Verón**, por riguroso orden alfabético, habla uno (O. S.) y escribe el otro (E. V.) con sus pareceres acerca del acontecimiento comunicacional y político de la década.



16

El dispositivo maquina el tiempo

R. B. hace algunas reflexiones sobre la ficción del tiempo en “Taken” de S. Spielberg.



17

La crítica y los paradigmas del arte
Inés Ibarra investiga diferencias entre críticas teatrales en medios electrónicos y gráficos.



21

Teatro comunitario: desarmando mundos

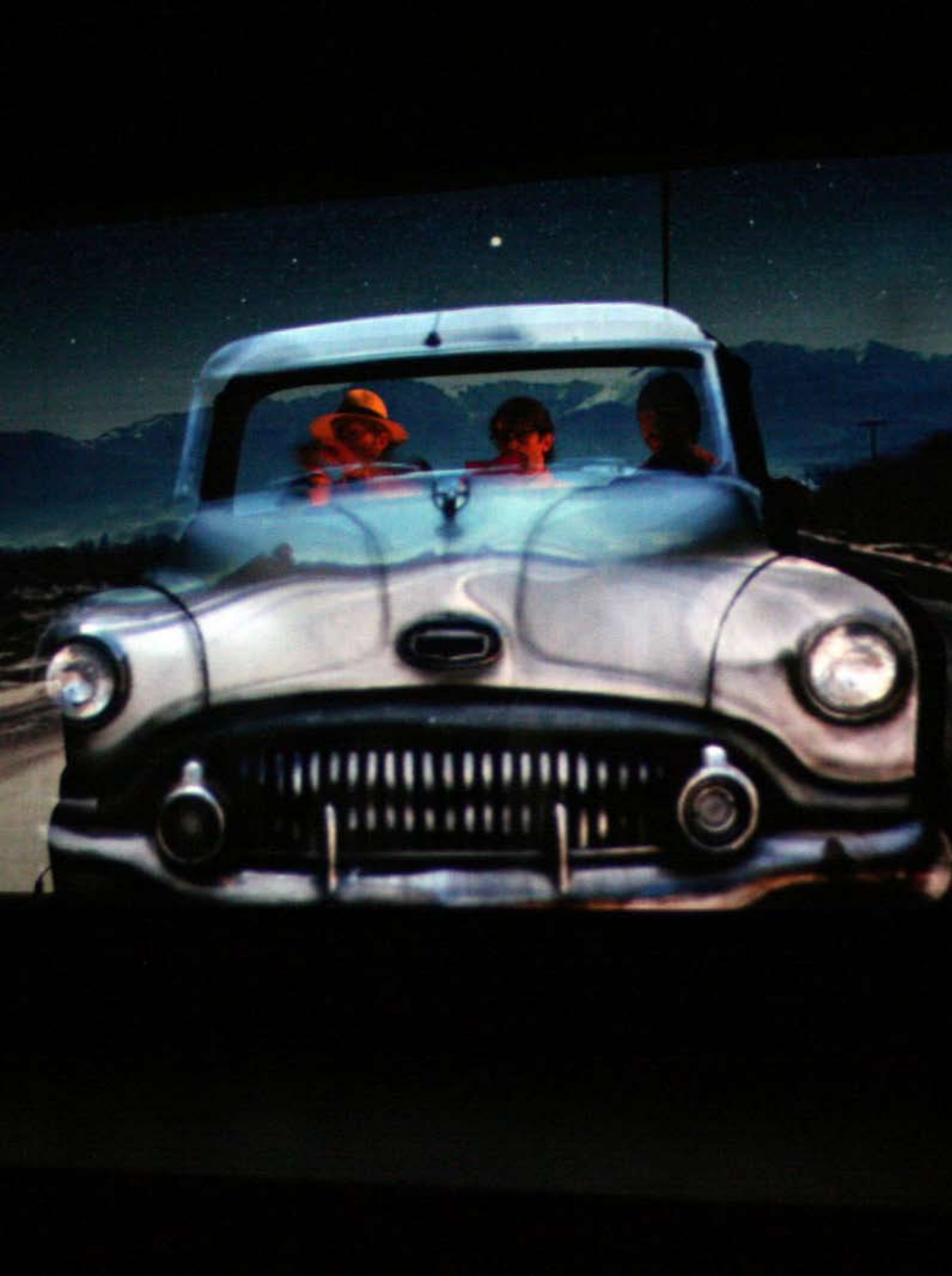
Clarisa Fernández se subyuga con el teatro comunitario y sus posibilidades de fiesta y ruptura, con otra idea de la teatralidad periférica.

22

Cartas de lectores

La crítica y los paradigmas del arte

Inés Ibarra



El estatuto del arte, en tanto que histórico, ha variado a través del tiempo. Hoy, cuando el paradigma de la mimesis es pasado y su dominio ha cesado, sube al escenario la modernidad (Danto A. 1997) junto a una pluralidad de estilos que definen diversas convenciones históricas. Al no haber paradigma que defina qué es arte y qué no lo es, entramos en un terreno de ideas y teorías que abordan los modos en que se desenvuelve el arte y su relación con lo social, lo político y la naturaleza.

La pregunta por la manera de hacer del arte –como estatuto que define una práctica social– nos permite pensar los fenómenos artísticos de nuestra contemporaneidad. El arte ya no se establece en un sentido metódico, es preciso, entonces, preguntarse: ¿cuándo hay arte? (N. Goodman 1990). Pregunta que no podría haberse formulado sin el síntoma de las Vanguardias a principios del siglo XX que cuestionaron los estatutos artísticos.

Lo metacrítico permite reflexionar sobre las prácticas artísticas. La crítica de arte propicia pensar en los supuestos estéticos implícitos en los discursos críticos. Es en los metadiscursos –estabilizadores del discurso (Steimberg, 1993)– donde es po-



sible encontrar elementos que reconfiguran el régimen de identificación del arte. Rancière (2005) define este régimen como el que pone las prácticas en relación con formas de visibilidad y modos de inteligibilidad específicos. Sin este régimen de percepción y de pensamiento que posibilita distinguir formas como formas comunes, es decir, formas legibles, no hay arte. Ubicaremos la crítica como un espacio de producción de sentido en el cual encontramos un sistema de validación a través de la reconstrucción de las huellas de su discurso: el recorte del objeto, los supuestos implícitos, las omisiones, etcétera.

Crítica teatral en dos soportes

Definir teóricamente los marcos de la crítica de arte, encasillarla para estabilizarla como género es una tarea ardua. Sin embargo, en la experiencia, cuando entramos en contacto con los medios, es reconocible por las modalidades en la producción discursiva. Incluso estas maneras o estos estilos difieren de un medio y de un soporte a otro. No sólo las diferencias estilísticas se encuentran en la escritura, sino en la manera en que un texto –inserto en una red discursiva– construye una mirada, una posición o reflexión.

En el marco de este trabajo, se observan fenómenos que se suceden en el campo del discurso crítico a partir de dos soportes diferentes –Medios electrónicos y Medios gráficos– enfocados en el lenguaje teatral. ¿Cómo se (re)construye la producción teatral desde los medios gráficos y desde el hipertexto (Internet)? A partir de cómo se organiza la crítica teatral en dos soportes, las diferencias hicieron posible analizar sus rasgos comparando los tratamientos que se presentan en ellos. Un aspecto da cuenta del espacio dedicado a la crítica teatral en los medios: se observó que no necesariamente lo que se percibe como crítica se organiza como tal en la prensa gráfica. De esta manera, la crítica teatral puede asomarse –con cierta timidez– en notas, reportajes, perfiles, entre otros géneros periodísticos; sin embargo, no logra instalarse como sí lo ha hecho la crítica de cine, más frecuente de encontrar en los diarios, tal vez, por tradición, por haber acompañado el surgimiento del cine.

En los últimos años, la crítica teatral, casi ausente en la prensa gráfica, abunda en los sitios webs, blogs y revistas electrónicas especializadas que, o bien incluyen a la crítica teatral dentro de sus contenidos, o bien son su objeto específico. ¿Qué sucede cuando aparecen en escena expresiones “diferentes” o manifestaciones escénicas emergentes? ¿Qué categorías se emplean para dar cuenta de sus aspectos en cuanto a su producción de sentido?

Arte y tecnologías: ¿Qué es Teatro Cinema?

La compañía teatral de Chile, Teatro Cinema, montó por primera vez en Buenos Aires “Sin sangre”, basada en la novela de Alessandro Baricco, en el marco del Festival Tecnoescena 2008. Se ve en dicha obra la presentación de la caracterís-



tica propia de la época: una fuerte condensación de tendencias en las producciones teatrales contemporáneas; concretamente, la combinación de diferentes lenguajes de manifestación artística.

Autodefinen a esta obra como la “instauración de una nueva manera de hacer teatro” fusionando el lenguaje cinematográfico con los códigos dramáticos del teatro. De esta manera, además del punto de vista único y fijo dado por el dispositivo teatral, la obra incorpora otros posibilitados por la combinatoria de planos que permite el cine. Las imágenes proyectadas en alta definición en las tres pantallas que envuelven a los actores permiten representar los espacios virtuales aludidos, ya sea con otros personajes, con cambios escenográficos o con desplazamientos espaciales e imágenes inéditas –dentro de los marcos previsibles de la experiencia teatral–. Lo que promueve esta obra a nivel de espectáculo es un juego impactante producido por las alteraciones espacio-temporales posibilitadas por el dispositivo.

Corpus “Sin Sangre”

Ahora bien, ¿cómo se (re)construye entonces esta producción teatral desde los medios gráficos y desde el hipertexto (medios electrónicos)? ¿Qué diferentes posicionamientos y roles asumen los críticos? ¿Qué se evalúa y qué se privilegia desde un medio y otro? ¿En qué se sustentan las diferencias discursivas entre un soporte y otro? Describiremos analíticamente las variables temáticas, retóricas y enunciativas.

Medios gráficos:

Ctrl Z. Lo retórico, poco desarrollado. Lo temático, por la descripción del argumento y los motivos. En referencia a lo enunciativo, se marca el “encandilamiento” como efecto.

Clarín-Chile. En cuanto a la retórica, se realzan las especificidades del cine y el



teatro y se ubica a la tecnología al servicio de la puesta teatral. La referencia a los aspectos temáticos está en relación al campo de la enunciación, en tanto realiza una descripción histórica de Chile y encuentra un patrón común entre los motivos del relato con la historia chilena

La Nación. En lo retórico, produce una breve descripción de los dispositivos que configuran la obra: pantallas, proyecciones. Cita directa del director para explicar la retórica de la obra. La temática del relato la pone en relación con la historia de América Latina

Clarín. Para describir aspectos retóricos, utiliza categorías propias del cine y habla de fusión de lenguajes. No repara en lo enunciativo e incluye la voz del grupo y las condiciones de producción (como los aspectos temáticos en la voz del grupo).

Medios electrónicos:

Rolling Stone. Describe aspectos retóricos como una manera “original” de producción teatral y al argumento lo pone en relación a la historia chilena.

Crítica teatral. Repara en el modo de actuar y la utilización de máscaras. Acentúa el carácter del tiempo del relato. Define al tema como postura ideológica, dada la elección de ambigüedad para caracterizar a los personajes que no son ni “buenos” ni “malos”. El campo enunciativo está adjetivado como efectista, borramiento de lo imposible y fascinación.

El Mercurio Emol on-line. Utiliza categorías del cine para describir la retórica. Señala una fusión de lenguajes y originalidad en la propuesta. Descripción del argumento de la obra y las condiciones de producción (la novela). Se observa una valoración de la obra en términos de la cantidad de espectadores y de la cantidad de Festivales en que ha participado.

Aspectos temáticos de la obra:

Es interesante observar cómo la crítica acentúa el carácter técnico de la obra, en

tanto que sus aspectos argumentativos y temáticos quedan relegados. En algunos casos, directamente no se mencionan y cuando lo hace es para ubicar las condiciones de producción de la obra. En las críticas argentinas es el espacio virtual el que le da alojamiento al relato: una de las lecturas que se hace es la relación de algunos de los motivos encontrados en la narración con la historia real de dictaduras y guerras que se vivieron en América Latina. Esta articulación comprende una operatoria de la crítica de descubrir aquellos sentidos que en la obra permanecen ocultos adjudicando, entonces, una función a la crítica: darle claves de lectura al lector/espectador. Además, y en continuidad con esta modalidad de “descubrir”, vemos señalado lo temático como una postura ideológica. El crítico interpreta el giro hacia la toma de posición con la misma importancia que todo el andamiaje tecnológico encargado de la desjerarquización de los elementos constitutivos de la obra.

En Chile se le otorga mayor espacio a lo temático en la crítica virtual. Se hace desde la descripción del argumento. Pero es en este espacio donde uno de los críticos, con una fuerte posición, manifiesta el relegamiento de la historia —que define como trágica por la impecabilidad de la puesta tecnológica— y de esta manera irrumpe la identificación del espectador con los personajes. Aunque manifiesta que la puesta no es realista ni naturalista, se observa un marcado privilegio y atención al aspecto temático del relato. En la prensa escrita, la mitad de las críticas seleccionadas omiten la anécdota y el resto la incluye en la voz del director.

Acotamos que el espacio virtual es ilimitado y las críticas pueden ser más extensas.

Aspectos retóricos de la obra:

Éste es el lugar privilegiado y acentuado en todas las críticas. En términos generales, se describe la estrategia de la puesta técnica con los elementos que la configuran como las pantallas, proyecciones y fusión de lenguajes, entre otros. Es llamativo, sin embargo, cómo en la prensa escrita se introduce la voz del director o del grupo para describir la producción de la obra con las categorías estéticas pertinentes o adecuadas.

Asimismo, nos llamó la atención que se destaque la “originalidad” y los efectos de ésta en dos aspectos:

- a) en la puesta escénica, con la utilización de tecnologías digitales y cinematográficas, y
- b) en la introducción de planos y espacios posibilitados por el dispositivo; sin embargo, al perderse en el virtuosismo técnico, la trágica historia se convierte en un pretexto.

Un vez más, son los críticos del espacio virtual los que construyen el componente retórico de una manera más completa que los críticos de la prensa gráfica (que apelan a la voz externa). En los textos analizados de las revistas *on-line*, se describen las especificidades de los lenguajes y la manera en la que el cine *interviene* en el teatro

produciendo efectos inesperados como espectáculo teatral. Un aspecto no menos importante es el carácter de la actuación: se la describe como “extraña” y hasta “afectada”. Los críticos proponen una valoración de una interpretación realista opuesta a la interpretación gestual codificada de la dirección.

Aspectos enunciativos de la obra:

Los aspectos enunciativos están asociados a sus condiciones de producción. Es explícito que la obra está basada en la novela de Baricco en la que una serie de motivos que configuran el tema están en relación con la historia política de América Latina. El entrecruzamiento de los motivos señalados, con la historia de guerras y dictaduras, es el primer elemento adjudicado por los críticos, también manifestado por la voz del grupo.

En este nivel de análisis observamos los efectos producidos por la puesta que alteran las facultades perceptivas como, por ejemplo, el encandilamiento, la confusión de los límites, la expansión de las fronteras del teatro y la eliminación de la cuarta pared. Las posiciones asumidas por los críticos, de alguna manera, quedan acotadas a la descripción de estos fenómenos.

A modo de conclusión

En términos generales, observamos que no se considera la especificidad del lenguaje propiamente dicho ni la evaluación de los elementos que configuran la obra, zonas que el espacio interactivo resuelve. La virtualidad propició un mayor espacio para el crítico. En otros aspectos, hemos notado que la construcción del discurso crítico indaga en una evaluación más exhaustiva y reflexiva respecto a los componentes de una obra: se identifica el espacio de representación, el des-entramamiento de los cuerpos y la utilización de la música y el estilo.

El carácter magnificado de la inclusión del cine en esta obra resulta de la mezcla que produce el dispositivo cinematográfico actuando en conjunto con el teatral, experiencia que produce esta novedosa fascinación.

Por supuesto, no es nueva la utilización de recursos cinematográficos en el teatro. Sabemos de Piscator, quien utilizó proyecciones de cine en sus puestas teatrales a principios del siglo XX. En la puesta de “Sin Sangre”, la utilización del dispositivo cinematográfico no es una parte que se pueda aislar de la obra, no es un ornamento ni un instrumento más; es una parte constitutiva fundamental. La fusión entre lenguajes no está sólo en lo que se puede “mirar”. Aquí hay una nueva estrategia de representación o, parafraseando a Rancière, una nueva forma dentro del esquema perceptivo que distingue otra visibilidad del arte.

Bibliografía

FISHER, S. y VERÓN, E. *Théorie de l'énonciation et discours sociaux en Fisber, S. Énonciation manières et territoires* (pp 72-86). Traducción de Sergio Moyinedo. París: Ophrys, 1999.

STEIMBERG, O. *Semiótica de los medios masivos. El pasaje de los medios a los géneros populares*. Buenos Aires: ATUEL, 1998.

TRAVERSA, O. Aproximaciones a la noción de dispositivo. *Signo y seña*. N° 12. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras- UBA, 2001.

VERÓN, E. *La Semiosis Social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Barcelona: Gedisa, 1988.

BAJTIN, M. *Estética de la creación verbal*, México: Siglo XXI, 1982.

GOODMAN, N. ¿Cuándo hay arte? *Maneras de hacer mundos*. Madrid: Visor, 1990

RANCIÈRE, J. *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: MACBA (Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona), 2005.

DANTO, A. *Después del fin del arte*. Buenos Aires: Paidós, 2003.

Críticas Seleccionadas

Rago, M.A. (2008). Teatro y cine, unidos. 8 de septiembre de 2008, <http://www.clarin.com/diario/2008/09/08/um/m-01754421.htm>

Cruz, A. (2008). Arte y tecnología, lenguajes articulados. 8 de septiembre de 2008, http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=1047564

Porter, M. (2008) Sin Sangre: teatro en pantalla grande. 9 de septiembre de 2008, http://www.rollingstone.com.ar/weblogs/mixedmedia/nota.asp?nota_id=1048094

Berman M. (2008) No sólo renovación técnica. 9 de septiembre de 2008, http://www.criticateatral.com.ar/index.php?ver=ver_critica.php&ids=1&idn=1370

Toro, P. (2008) Sin sangre: la venganza es el único camino. 23 de octubre de 2008, <http://www.ctrlz.cl/2009/05/07/sin-sangre-la-venganza-es-el-nico-camino>

Estrada, D. (2007) Teatro: la fuerza de la memoria sin sangre. 16 de septiembre de 2007, http://www.elclarin.cl/index.php?option=com_content&task=view&id=8523&Itemid=62

Últimas dos semanas para ir a ver Sin sangre, la obra del año. 13 de noviembre de 2007, <http://www.emol.com/noticias/magazine/detalle/detallenoticias.asp?idnoticia=281717>

Grau, M. (2007) S/T. 28 de octubre de 2007 <http://revista.escaner.cl/node/476>